

Eine Schumann-Werkstatt?

Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „Beethovens Werkstatt“ auf andere Komponisten

ELISA NOVARA, BONN/PADERBORN

1. Komponisten-Werkstätten

„Alle Großen waren große Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen“¹. So schrieb Friedrich Nietzsche in Bezug auf Beethovens Skizzenbücher, um deutlich zu machen, dass eben auch Künstler mit diesem prosaischen Aspekt des Schaffens zu kämpfen hatten.

Die Untersuchung von Künstler- und Komponisten-Werkstätten hat in den letzten Jahren im musikwissenschaftlichen, philologischen und literaturwissenschaftlichen Raum beachtlich zugenommen, um u. a. Schaffensprozesse aus der Perspektive ihrer konkreten alltäglichen Arbeit am Text offenzulegen – oder, kurz formuliert: um einen gewissen Genie-Kult des 19. Jahrhunderts aus dem wissenschaftlichen Diskurs auszuräumen.²

Die musikbezogene genetische Textkritik versucht kompositorisches Denken und Handeln aus den Schreibspuren heraus zu verstehen, die Kompositionsprozesse auf Manuskripten hinterlassen haben. Dass diese Art von Forschung zwingend mit digitalen Mitteln zu verbinden ist, weil die komplexe Textdynamik größerer Mengen von Werkstatthandschriften nur schwer in Druckform wiederzugeben ist, haben die Begründer der Critique Génétique bereits in den 60er Jahren prophezeit.³

Eines der Ziele, die das Grundlagenforschungsprojekt „Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ seit 2014 verfolgt, besteht auch darin zu zeigen, dass

1 Zitiert nach Bernhard R. Appel, *Vom Einfall zum Werk. Robert Schumanns Schaffensweise* (= Schumann Forschungen, Bd. 13), Mainz 2010, S. 94.

2 Siehe im musikwissenschaftlichen Kontext exemplarisch Ulrich Konrad, *Werkstattblicke. Haydn, Beethoven und Wagner beim Komponieren beobachtet* (= Abhandlungen der Klasse der Literatur und der Musik 2014, Nr. 2), Stuttgart 2014; sowie ders., *Mozart Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992, besonders im ersten Kapitel S. 21–77. Im literaturwissenschaftlichen und philologischen Kontext ist diese neue Betrachtung besonders den Begründern der französischen Critique Génétique zu verdanken. Siehe dazu die grundlegende Abhandlung von Almuth Grésillon, *Literarische Handschriften. Einführung in die „critique génétique“*, aus dem Französischen übersetzt von Frauke Rother und Wolfgang Günther, redaktionell überarbeitet von Almuth Grésillon, Frankfurt a.M./Bern etc. 1999.

3 Für einen Überblick siehe Jean-Louis Lebrave, „Hypertext und textgenetische Edition“, in: *Textgenetische Edition*, hrsg. von Hans Zeller und Gunter Martens (= Beihefte zu Edition, Bd. 10), Tübingen 1998, S. 329–345.

digitale Methoden komplizierte philologische Sachverhalte und versteckte Arbeitsstrategien fast ‚mit einem Klick‘ begreiflich machen können. Nach den Ergebnissen der Forschung der letzten fünf Jahre stellt sich nun die Frage, ob die innerhalb des Projektes entwickelten Begrifflichkeiten, Untersuchungsperspektiven und digitalen Tools auch auf andere Komponisten übertragbar sein könnten.⁴ Robert Schumann ist der ideale Kandidat, um die am Beispiel von Beethoven entwickelte textgenetische und digitale Methode auf einen anderen Komponisten zu übertragen. Ein Versuch, Schumann digital und textgenetisch mit Edirom aufzuarbeiten, wurde bereits 2007 erfolgreich von Anette Müller unternommen.⁵

In diesem Beitrag möchte ich eine zusätzliche Perspektive aufzeigen, die Schumanns Schreibstrategien nicht werkbezogen, sondern nach seiner Arbeitsweise darstellen könnte.

2. Metatexte und Variantenbildung

2.1 Komponieren mit Zahlen

Die textgenetische Untersuchung musikalischer Werkstattmanuskripte von Schumann offenbart eine grundsätzliche Erkenntnis, die vielleicht jeder aus der eigenen Schreibpraxis kennt: Um das Projekt weiter zu schreiben oder gar abschließen zu können, stellt sich als entscheidend heraus, Strategien zu entwickeln, die die Kontrolle über das schon Geschriebene, die Struktur und den Plan des Ganzen sicherstellen können. Um den Überblick zu bewahren, nutzt Schumann schon seit seinen ersten Kompositionsversuchen u. a. Zahlen.

In seinem Studienbuch II, zwischen 1832 und 1833 geschrieben, werden einige für gut befundene musikalische Einfälle abgeschrieben, mit roter Tinte systematisch durchnummeriert und abschließend datiert⁶. Es handelt sich um kurze, in sich abgeschlossene Fragmente, die

4 Ein Beispiel dafür, dass die im Projekt entwickelten Konzepte auch auf andere Komponisten übertragbar sein könnten, stellte neulich die Schönberg-Forschung durch Ulrich Krämer dar: „Schönbergs Werkstatt: Wege einer zukünftigen Schönberg-Forschung“, in: *Beitragsarchiv des Internationalen Kongresses der Gesellschaft für Musikforschung, Mainz 2016 – „Wege der Musikwissenschaft“*, hrsg. von Gabriele Buschmeier und Klaus Pietschmann, Mainz 2017, <<https://schott-campus.com/wp-content/uploads/2017/09/II-3-05-Kraemer.pdf>> (02.06.2020). Ebenfalls zeigte der vom Projekt „Beethovens Werkstatt“ organisierte Roundtable „Skizzen als Werkstatt-dokumente: Schaffensprozesse im Vergleich“ – im Rahmen der Internationalen wissenschaftlichen Kongress *Beethoven-Perspektiven*, 10.–14. Februar 2020 am Beethoven-Haus, Bonn – die Notwendigkeit, eine vergleichende Skizzenforschung im textgenetischen und digitalen Kontext anzuregen.

5 Siehe dazu Anette Müller, „Überlegungen zu einer digitalen textgenetischen Darstellung von Robert Schumanns *Adagio und Allegro* op. 70“, in: *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung: Musik – Text – Codierung*, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit (= Beihefte zu Editio, Bd. 31), Tübingen 2009, S. 33–46; zu ihrer edirom-unterstützten Probe-Edition des Hornstücks op. 70 siehe „Robert Schumann: Hornstück op. 70“, in: *Edirom. Digitale Musikedition*, <<https://www.edirom.de/edirom-projekt/kooperationen/robert-schumann-hornstueck-op-70/>> (02.06.2020).

6 „Skizzenbuch II“, in: *Universitäts- und Landesbibliothek Bonn*, <<https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/urn/urn:nbn:de:hbz:5:1-26381>> (20.05.2020).

Schumann wahrscheinlich während des (oft planlosen) *Phantasierens am Klavier* zur Protokollierung aufgeschrieben und später in das Skizzenbuch wieder abgeschrieben hat. Er wird sie in seinen Klavierwerken – bis zu den letzten Kompositionsjahren – weiterverwenden.⁷

Nicht nur als Inhaltsverzeichnis von musikalischen Ideen, sondern auch als form- und strukturbezogene Kompositionsstrategie verwendet Schumann Zahlen und Taktberechnungen: Er wird sie in Skizzen und Arbeitsmanuskripten weiter gebrauchen, um z. B. die Takte der einzelnen Formteile durchzunummerieren und daraus die Summe des Taktumfangs auszurechnen. In dieser Particellskizze von 1847 zum ersten Klaviertrio op. 63 ist das besonders gut zu beobachten.⁸

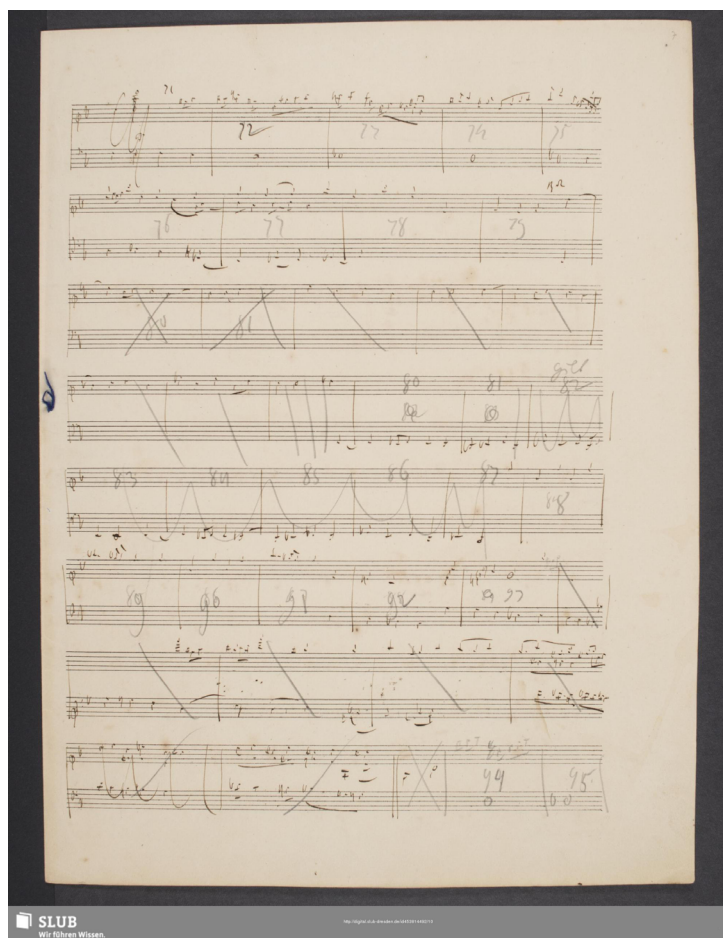


Abbildung 1: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 7: Particellskizzen zu T. 118–142.

- 7 Zur Datierung und Beschreibung von Schumanns fünf Skizzenbüchern siehe Matthias Wendt, „Zu Robert Schumanns Skizzenbüchern“, in: *Schumanns Werke – Text und Interpretationen. 16 Studien*, hrsg. von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf durch Akio Mayeda und Klaus Wolfgang Niemöller, Mainz etc. 1987, S. 101–119. Das *Skizzenbuch II* ist innerhalb der Neuen Schumann-Gesamtausgabe untersucht, transkribiert und im Faksimile veröffentlicht worden: *Robert Schumann. Studien und Skizzen. Studien- und Skizzenbuch I und II*, hrsg. von Matthias Wendt, Mainz etc. 2010 (RSA VII/3/1).
- 8 „Trios. Sketches - Mus.5636-Q-509“, in: *SLUB. Digitale Sammlungen*, <<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/157807/10/0/>> (20.05.2020).

Schumann war bei dieser Stelle aus dem ersten Satz, welche die Überleitung zur Reprise darstellt, besonders unsicher. Dies belegen die Streichungen und die zweifache in den gleichen Takten befindliche Takt Nummerierung (im vierten System, vierter und fünfter Takt: Zunächst mit „82–83“ nummeriert, dann gestrichen und letztlich wieder durch „80–81“ restituiert; sowie auch im fünften System, letzter Takt und im sechsten System, in den ersten fünf Takten, erste Nummerierung „<84–89>“).

Wie auch Beethoven benutzt Schumann dabei eine schreibökonomische Maßnahme, die im Projekt „Beethovens Werkstatt“ als Skripturales-Recycling⁹ bezeichnet wurde: Ohne neues Material zu schreiben, verwendet Schumann das schon Geschriebene, aber in einer anderen Reihenfolge. Dabei tilgt er zwei Takte aus der ersten Niederschrift (drittes System, 1. und 2. Takt, „<80–81>“) und restituiert sechs wieder („82–87“).

Bei jeder konzeptionellen Änderung nummeriert der Komponist die Takte nochmals neu, wie in den Abbildungen 2 und 3 farblich hervorgehoben wurde:

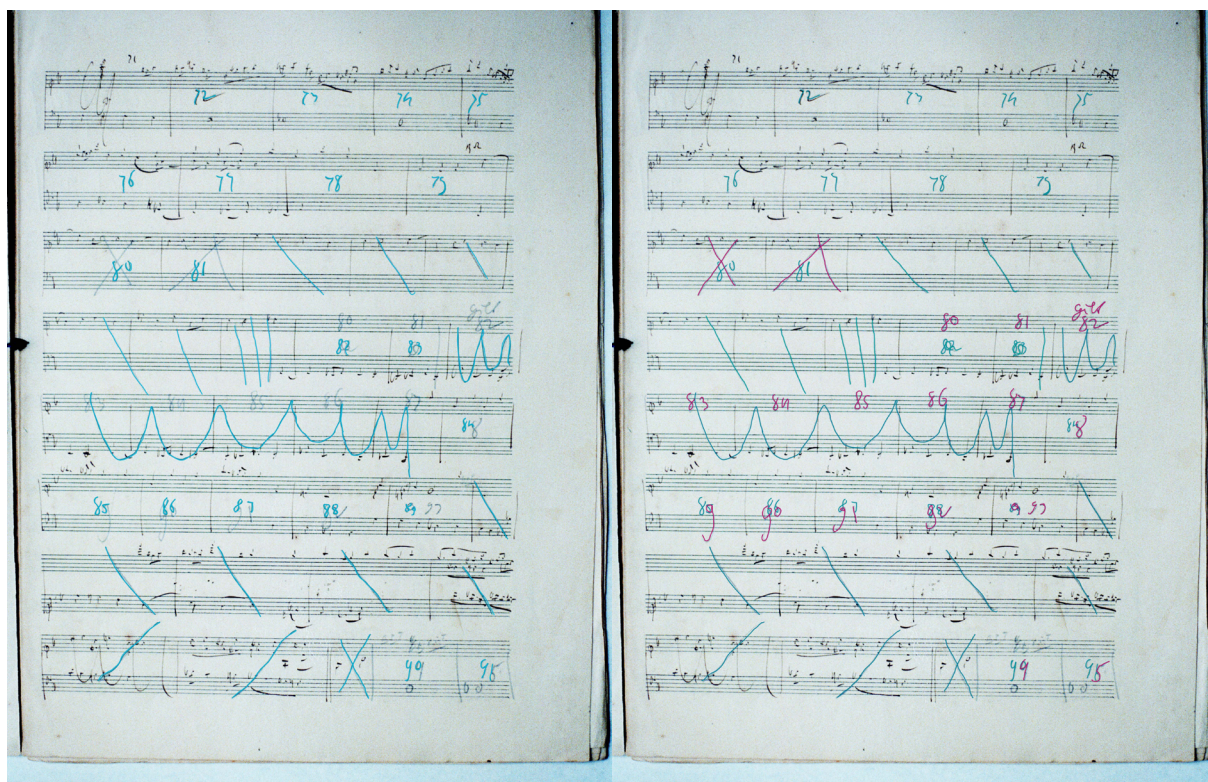


Abbildung 2: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 7: in Blau die erste Durchnummerierung samt Streichungen.

Abbildung 3: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 7: in Pink die zweite Durchnummerierung samt Streichungen.

⁹ Vgl. die Definition vom „Um-Schreibung“ im online Glossar des Projekts: „Um-Schreibung“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/um-schreibung/>> (20.05.2020).

Solche Informationen, die im Projekt „Beethovens Werkstatt“ als „metatextlich“ bezeichnet werden – also Indizien, die Auskünfte über die Genese des Notentextes geben, ohne selber Notentext zu sein¹ – erlauben dem Textgenetiker, eine Rekonstruktion der verschiedenen Textstadien, die für den Komponisten für eine Zeit lang gültig gewesen sind, herzuleiten und somit den Notentext in verschiedene Varianten zu trennen. In diesem Fall können wir nach dem mit „79“ nummerierten Takt drei verschiedene Varianten rekonstruieren:

1. Die erste Variante entspricht der mit Tinte niedergeschriebenen ersten Schreibschicht, die noch keine Nummerierung aufweist (Abbildung 4: Transkription der Variante a);



Abbildung 4: Transkription der Variante a

¹ Zum Begriff des Metatextes innerhalb musikalischer Handschriften siehe B. R. Appel, „Textkategorien in kompositorischen Werkstatttdokumenten“, in: *„Ei, dem alten Herrn zoll' ich Achtung gern“: Festschrift für Joachim Veit zum 60. Geburtstag*, München 2016, S. 49–57; sowie die Definition vom „Metatext“ im online-Glossar des Projektes: „Metatext“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/metatext/>> (20.05.2020).

2. die zweite korrespondiert mit der ersten Bleistiftnummerierung „<80–89>“ (Abbildung 5: Transkription der Variante B) und



Abbildung 5: Transkription der Variante B

3. schließlich die dritte übernimmt die letzte, endgültige Nummerierung „80–89“ (Abbildung 6: Transkription der Variante C).



Abbildung 6: Transkription der Variante C

Auskünfte darüber, wann diese Varianten geschrieben sein könnten, gibt die gesamte Berechnung des Taktumfangs zwei Seiten weiter (siehe Abbildung 7).¹⁰

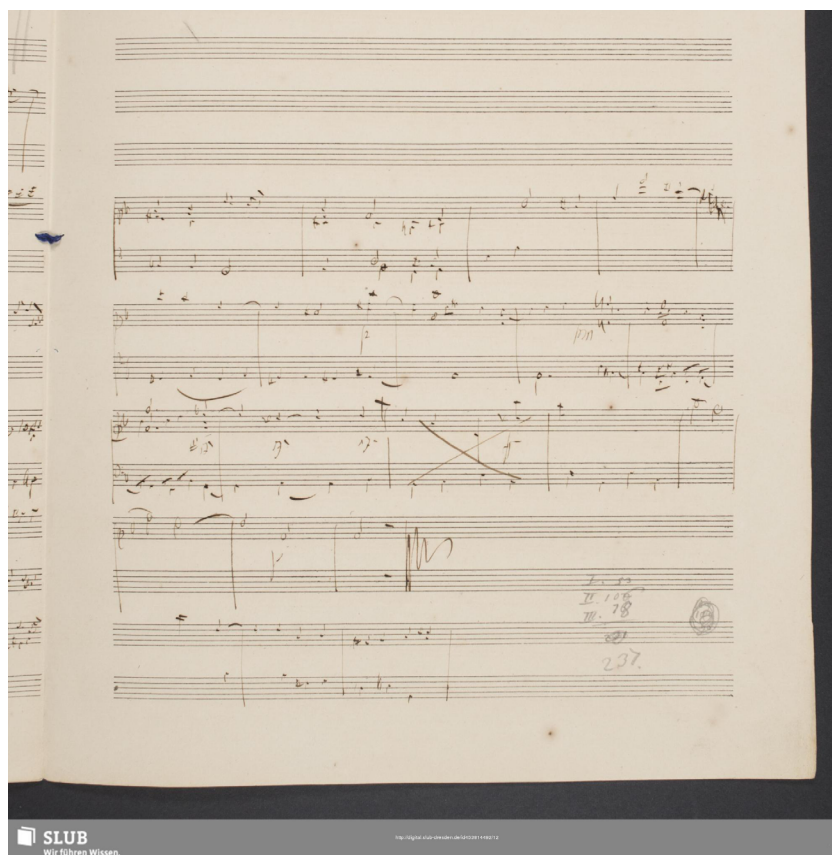


Abbildung 7: D-D; Sign.: Mus.5636-Q-509, Robert Schumanns Entwurf zum Klaviertrio op. 63, S. 8: Berechnung des Taktumfangs des ersten Satzes.

Es handelt sich um Revisionsvarianten¹¹, denn zum von Schumann benannten „2. Theil“ (Durchführung) durften zeitweise insgesamt „102“ Takte gehört haben (siehe Abbildung 3, Bleistiftnotat unten rechts, 2. Zeile: „II. <102> 106“), die aber später mit der neuen Bleistiftsnummerierung und mit der Hinzufügung von vier Takten zu insgesamt „106“ Takten geworden sind. Dadurch kann man die Komplexität, die solche auffällig vielgestrichenen Stellen aufweisen, drastisch reduzieren, da man zunächst einzelne Textzustände für sich genommen analysieren kann; durch eine synoptische Darstellung der Varianten und ihren Vergleich können die kompositorischen Gründe für die konzeptionellen Änderungen tiefergehend erforscht werden; zusätzlich würde man mit einer farblichen Hervorhebung der „invarianten“ Textelemente sofort verstehen, welche „Bausteine“ von der ersten Variante übernommen werden, welche neu hinzugekommen sind,

10 „Trios. Sketches - Mus.5636-Q-509“, in: SLUB. *Digitale Sammlungen*, <<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/157807/12/0/>> (20.05.2020).

11 Zur Klassifizierung von Entstehungsvarianten im musikphilologischen Kontext siehe B. R. Appel, „Merkmale kompositorischer Varianten“, in: *Digitale Edition zwischen Experiment und Standardisierung: Musik – Text – Codierung*, hrsg. von Peter Stadler und Joachim Veit (= Beihefte zu Editio, Bd. 31), Tübingen 2009, S. 23–32. Für die Definition von „Revisionsvariante“ im Kontext von „Beethovens Werkstatt“ siehe „Variante“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/variante/>> (22.05.2020).

und welche zu welchem Zeitpunkt verworfen wurden: Die Analyse von „Invarianzen“ zeigt schließlich die kompositorische Fragestellung, die jeder Variantenbildung zugrunde liegt.¹²

3. Metatexte und die Rekonstruktion von Textstufen

Einerseits machen die zahlreichen Überlieferungen von Werkstatthandschriften bei Schumann die Quellenlage gerade günstig, um ihn textgenetisch analysieren zu können, andererseits erweckt die Fülle von metatextlichen Informationen in seinen Manuskripten den Eindruck, man könne detailgenau den Schreibprozess rekonstruieren. Wie das Projekt „Beethovens Werkstatt“ zu zeigen versucht hat, kann eine solche Rekonstruktion nur punktuell erfolgen und muss sich auf bestimmte Varianten begrenzen: Man kann nur eine hypothetische Schreibchronologie anbieten. Die Aufmerksamkeit ist mehr auf den Prozess als auf das Produkt des Komponierens gerichtet. Die textgenetische Untersuchung von Robert Schumanns Arbeitsmanuskript zu seinem ersten Klaviertrio in a-Moll (später als *Phantasiestücke für Violine, Violoncello und Pianoforte op. 88* veröffentlicht) wird diesen Aspekt verdeutlichen. Aus den Tagebucheintragungen wissen wir, dass Schumann Entwürfe geschrieben hat, die heute jedoch verschollen sind.¹³ Das Arbeitsmanuskript muss also dieser zweiten Kompositionsphase zugeordnet werden, bei der die schon festgelegten Konturen des Ganzen, die Form und die motivisch-thematischen Einheiten in Partiturform übertragen wurden. Dass diese scheinbar nicht kreative Phase mit sehr vielen konzeptionellen Änderungen verbunden sein kann, belegen Schumanns (ebenso wie Beethovens) stark revidierte Arbeitsmanuskripte. Das extrem korrigierte Arbeitsmanuskript für das erste Trio ist also keine Ausnahme.

Der vierte Satz wurde im Arbeitsmanuskript allerdings auch deswegen so stark revidiert, weil Schumann ursprünglich eine andere Form als die veröffentlichte konzipiert hatte: ein *Allegro mit Variationen*. Die Variationen wurden allmählich getilgt und das Trio acht Jahre später in einer anderen Form, als *Phantasiestücke*, veröffentlicht. Man rechnet also in diesem Manuskript mit verschiedenen Arten von Revisionen: Einige verändern die interne Abfolge der Variationen; einige andere – die auch später in der Stichvorlage erfolgten – zielen darauf ab, den Notentext von dem vierten Satz eines Klaviertrios zu einem *Phantasiestück* umzuwandeln.

12 Vgl. die Definition von „Invarianz“ des Projekts: „Invarianz“, in: *Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und digitale Musikedition*, <<https://beethovens-werkstatt.de/glossary/invarianz/>> (22.05.2020). Die digitale Darstellung der invarianten Textsegmente wurde bis jetzt anhand von drei Beispielen ausprobiert (*Digitale Fallstudien* zu Op. 59/3, Op. 75/2, WoO 32).

13 *Robert Schumann. Tagebücher*, Bd. 3: Haushaltbücher Teil I, 1837–1847, hrsg. von Georg Eismann, Leipzig 1982, S. 231, wo Schumann die Komposition mit „fertig“ bezeichnet. In Schumanns Tagebüchern und Briefen befindet sich die Bezeichnung „fertig“ oder „beendet“ oft in Verbindung mit der ersten Kompositionsphase, als das Schreibprojekt zunächst nur in Form von Skizzen oder Entwürfen vorliegt. Erst danach fängt Schumann, laut Tagebuch, an zu „schreiben“. Zum Beispiel hält er während der Entstehung seines ersten Klaviertrios im Tagebuch am 11. Dezember 1842 fest: „Trio fast beendet“. Wenige Tage später, am 15. Dezember, heißt es: „Am Trio angefangen zu schreiben“. Genau an diesem Tag ist der erste Satz im Arbeitsmanuskript datiert.

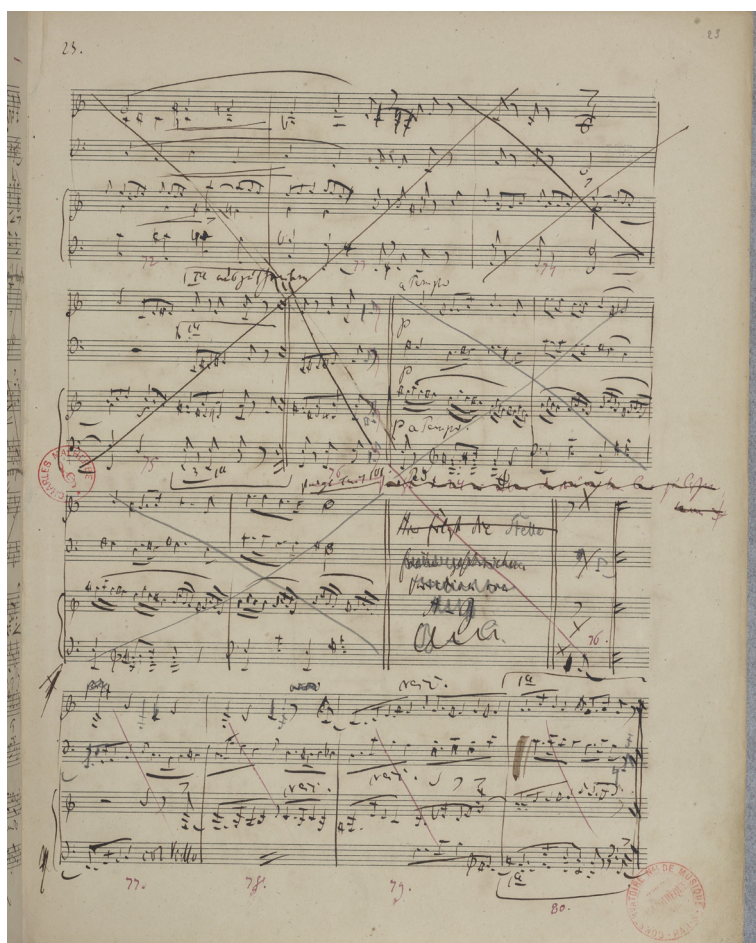


Abbildung 8: F-Pn; Sign.: Ms. 312(2): Robert Schumanns Arbeitsmanuskript zu den Phantasiestücke op. 88, S. 27: Schumanns „Textwegweiser“.

In der Mitte der hier abgebildeten Seite 27 aus dem Manuskript gibt es viele metatextliche Informationen: Schumanns verbale Hinweise können dank des Schreibmittelwechsels mindestens vier verschiedenen Revisionsphasen zugeordnet werden:

1. Hier folgt die/früher gestrichene/Variation/A–B (mit Tinte)
2. Hier folgt die Stelle B–C (mit Bleistift)
3. Folgt 124 in allen Instrumenten leer zu lassen/dann Ø (mit roter Tinte)
4. Folgt Takt 101 (mit brauner Tinte)

Versucht man allerdings die vier Revisionen entsprechend Schumanns Textwegweisern (die über das gesamte Manuskript verstreut sind) zu rekonstruieren, stellt sich sofort die Frage, ob eine Streichung zur einen oder zur anderen Revisionsphase gehört, da Schumann nicht systematisch ein anderes Schreibmittel für jede seiner Revisionen genutzt hat; auf einige Anschlussstellen wird mehrfach verwiesen und die einzelnen zuzuordnenden Abschnitte sind

oft austauschbar.¹⁴ Außerdem ist ein Beilageblatt, wo offensichtlich einige hinzuzufügende Variationen aufgeschrieben worden sind, verloren gegangen. Man kann frühere und spätere Revisionen trennen; man kann die einzelnen Variationen entziffern; aber man wird den gesamten Notentext nicht mehr mit Sicherheit rekonstruieren können. Wenn man aber nicht manuskriptintern, sondern manuskriptübergreifend verschiedene Textstufen vergleicht, wird die Textdynamik klarer.

Schumanns letzte Revision des Arbeitsmanuskripts ist auf einem Zettel überliefert:

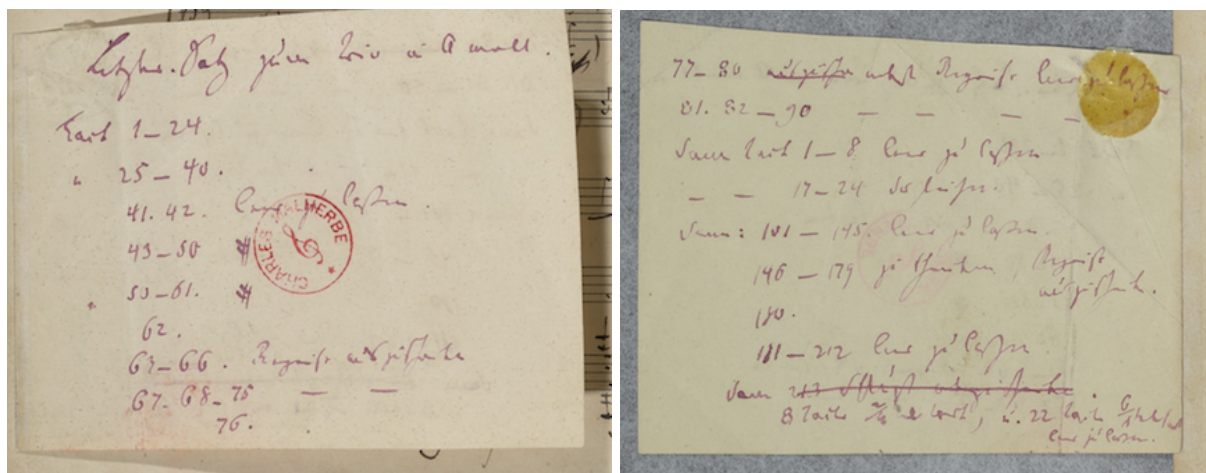


Abbildung 9a: F-Pn; Sign.: Ms. 312⁽²⁾: Beilageblatt zum ursprünglichen Finale von Op. 88, recto.

Abbildung 9b: F-Pn; Sign.: Ms. 312⁽²⁾: Beilageblatt zum ursprünglichen Finale von Op. 88, verso.

Schumann hat den Zettel für einen Kopisten angefertigt, der die Materialien für die erste Aufführung im Juni 1843 in Ordnung bringen musste. Dabei hat er innerhalb des Manuskriptes gewisse Takte, die der Kopist in das neue Dokument übertragen sollte, durchnummeriert. Anschließend hat er sie auf dem Zettel, mit einer kurzen Erklärung, wie die Takte aussehen sollten, nochmals aufgelistet: Manche sollten komplett übernommen werden; bei einigen musste man die Reprise ausschreiben; andere sollten „leer“ bleiben. Das bedeutet, dass diese Kopie, die leider nicht überliefert ist, am Ende wie ein „Patchwork“ ausgesehen haben wird, mit einigen vom Kopisten sauber geschriebenen Takten, und anderen komplett leer gelassenen Takten. Der Taktumfang wäre schon festgelegt gewesen, und Schumann hätte ‚nur‘ die entsprechenden Takte entweder sauber schreiben müssen, oder völlig neu konzipieren können – nur diesmal innerhalb einer schon festgelegten Struktur.

In der Schumann-Literatur wird in diesen Fällen von „Partiturpräparaten“ gesprochen: Es handelt sich um eine vom Kopisten vorbereitete, durch Takteinteilung strukturierte Partitur

¹⁴ Vgl. dazu auch die Quellenuntersuchung und Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte von Linda Correll Roesner, „Robert Schumann's A-Minor Trio/Phantasiestücke op. 88“, in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Matthias Wendt und Ute Bär, Sinzig 2002, S. 596–635, sowie die neulich erschienene Urtext-Edition der *Phantasiestücke* op. 88, mit einem Rekonstruktionsversuch der Triofassung mit den Variationen im Anhang: *Robert Schumann. Werke für Klaviertrio* (Op. 88, 63, 80, 110), hrsg. von Ernst Herttrich, München 2012, S. 166ff.

mit Schlüsseln und Vorzeichen, bei welcher der Kopist entweder nur den Vokaltext, oder wie in diesem Fall die unverändert zu bleibenden Textabschnitte, die Schumann als Orientierung im Manuskript schon kopiert haben möchte, abschreibt.¹⁵ Solche im Fall von Schumann zahlreich überlieferten Quellen stellen einen weiteren Beweis dafür, dass Komponisten nicht nur alleine gearbeitet haben, sondern sich der Hilfe einer Reihe anderer Mitarbeiter bedienten: Handwerker ihrer Werkstatt, die kollektiv am Text schrieben.¹⁶

4. Die digitale Visualisierung von Arbeitsstrategien

Im Fall von Partiturpräparaten – und sicherlich ist Schumann nicht der einzige Komponist, bei dem eine kollektive Arbeit am Text nachgewiesen werden kann – könnte man ein ähnliches, aber um andere Funktionen erweitertes „Kollationierungstool“ konzipieren, das grundsätzlich wie die für das zweite Modul des Projektes „Beethovens Werkstatt“ entwickelte Ansicht der „Fassungssynopse“ in der *VideApp_{Arr}* funktionieren würde.¹⁷

Abbildung 10: „Beethovens Werkstatt“, *VideApp_{Arr}*: Digitale Darstellung der *Großen Fuge* op. 133 und deren Bearbeitung für Klavier à 4 op. 134. Ansicht der *Fassungssynopse*.

15 B. R. Appel, *Vom Einfall zum Werk*, S. 150; sowie generell über die Rolle vom Kopisten für Schumanns kompositorisches Schaffen Anette Müller, *Komponist und Kopist. Notenschreiber im Dienste Robert Schumanns*, Hildesheim etc. 2010, S. 325ff.

16 Wenn Beethoven in der Partitur seines Streichquartettes op. 133 nur die Violinstimme für den Abschnitt zu T. 559–564 schreibt, agiert er im Grunde genommen genauso wie der Leipziger Kopist für Schumann, vgl. Digitalisat der Manuskriptseite aus Beethovens Op. 133: PL-Kj, Artaria 215, <<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/386035/edition/367296/content>> (22.05.2020), S. 79.

17 „VideAppArrangements“, in: *Beethovens Werkstatt*, <<https://videapp-arr.beethovens-werkstatt.de/>> (22.05.2020).

Das zweite Modul des Projektes beschäftigt sich mit Beethoven als Bearbeiter seiner Werke. Die hier abgebildete Ansicht zeigt Beethovens *Große Fuge* in der Originalstreichquartettfassung (oben) und in der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen (unten). Diese komplett MEI-generierte Ansicht erleichtert die genuin philologische Kollationierungstätigkeit, weil sie die zwei Fassungen untereinander schon taktkonkordant abbildet.

Nun könnte man diese Perspektive nutzen, um die verlorene Kopistenabschrift zu Schumanns *Phantasiestücken* op. 88 genauer zu erforschen: Man könnte den Notentext der Abschrift virtuell rekonstruieren, weil Schumann die Takte, die abzuschreiben waren, einzeln im Manuskript durchnummeriert hat. Die dadurch rekonstruierte Quelle könnte mit den nachfolgenden Textstufen synoptisch in Verbindung gesetzt und analysiert werden. Denn es sind noch Stichvorlagen der Stimmen und der Partitur überliefert, bei der Schumann weitere Veränderungen vorgenommen hat.

Eine zusätzliche Invarianzeinfärbung, bei der der Notentext hinsichtlich seiner inhaltlichen Verwandtschaft mit den vorherigen Textstufen betrachtet wird, würde dabei helfen, die kompositorische Entwicklung des Finales textgenetisch zu untersuchen. Die einzelnen Textstufen sollten dabei ein- und ausblendbar sein: Auf diese Weise könnten die verschiedenen Textstufen auch einzeln betrachtet werden.

Nun wäre es z. B. die Aufgabe einer „Schumann-Werkstatt“, zu zeigen, dass die Einfärbung von Invarianzbeziehungen auch Erkenntnisse über die Arbeitsweise bringen kann:

Man könnte zusätzlich eine abstrahierte Ansicht integrieren und die einzelnen Abschnitte aus der Frühfassung des Finales als „Materialblöcke“ in den verschiedenen Kombinationen zuordnen. Dadurch ließe sich zeigen, welche Abschnitte von Anfang an vorhanden waren und geblieben sind und welche verworfen wurden. Wichtig dabei wäre, dass diese Darstellung nicht den Eindruck einer mit Sicherheit festzulegenden Reihenfolge wiedergibt, sondern sichtbar und begreiflich macht, dass Schumann bei diesem Satz möglicherweise mit schon geschriebenen und abgeschlossenen Fragmenten arbeitete, die er einfach in einer anderen Reihenfolge anordnete.¹⁸

Eine solche Visualisierung wäre möglicherweise mit Hilfe von sogenannten „Alluvial Diagrams“¹⁹ realisierbar (vgl. Abbildungen 11a und 11b).

Bei dieser Visualisierung, die man in einer MEI-basierten Software integrieren könnte, kann man zeigen, wie einzelne „Knoten“ (in diesem Fall Schumanns „Blöcke“ von Material) ihre Position in der Zeitlinienachse (in diesem Fall die verschiedenen Textstufen) verändern.

18 Siehe Roesner, „Robert Schumann’s A-Minor Trio/Phantasiestücke op. 88“. „Beethovens Werkstatt“ hat deswegen versucht, die Unsicherheit in der Reihenfolge der Varianten (z. B. zu Beethovens Schluss des Liedes „Neue Liebe, neues Leben“ op. 75/2) durch einen offenen Varianten-Visualisierer darzustellen. Vgl. die Digitale Fallstudie unter: <<http://nagano.upb.de:29999/cc71036a>> (22.05.2020).

19 „Alluvial diagram“, in: *Wikipedia*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Alluvial_diagram> (31.05.2020).

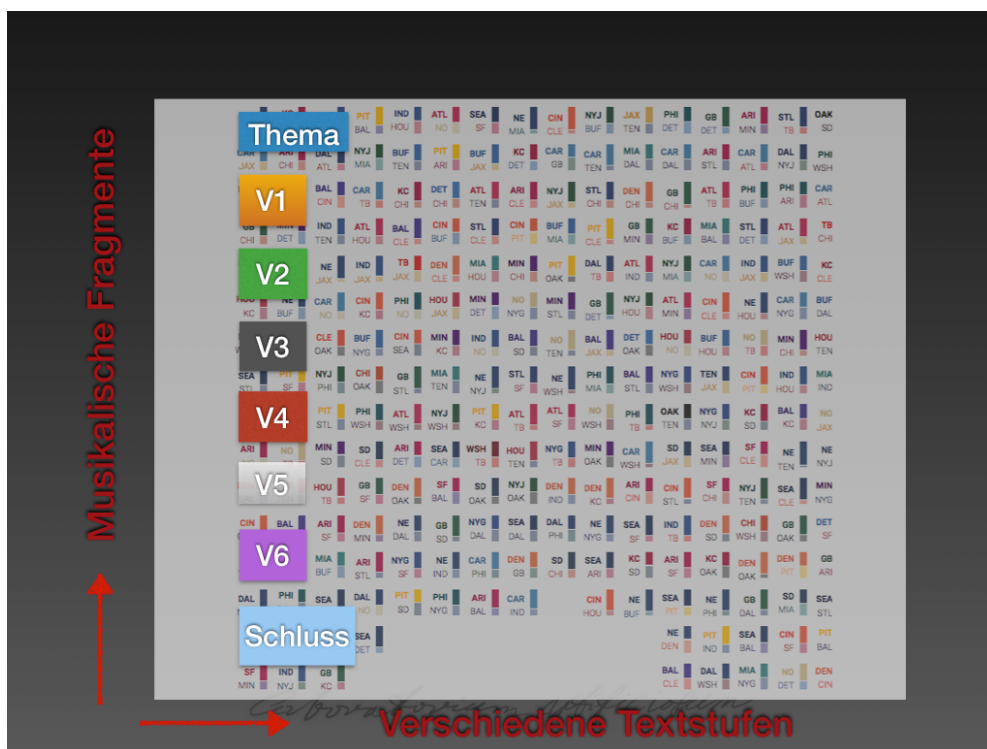


Abbildung 11a: Digitale Visualisierung durch „Alluvial Diagrams“

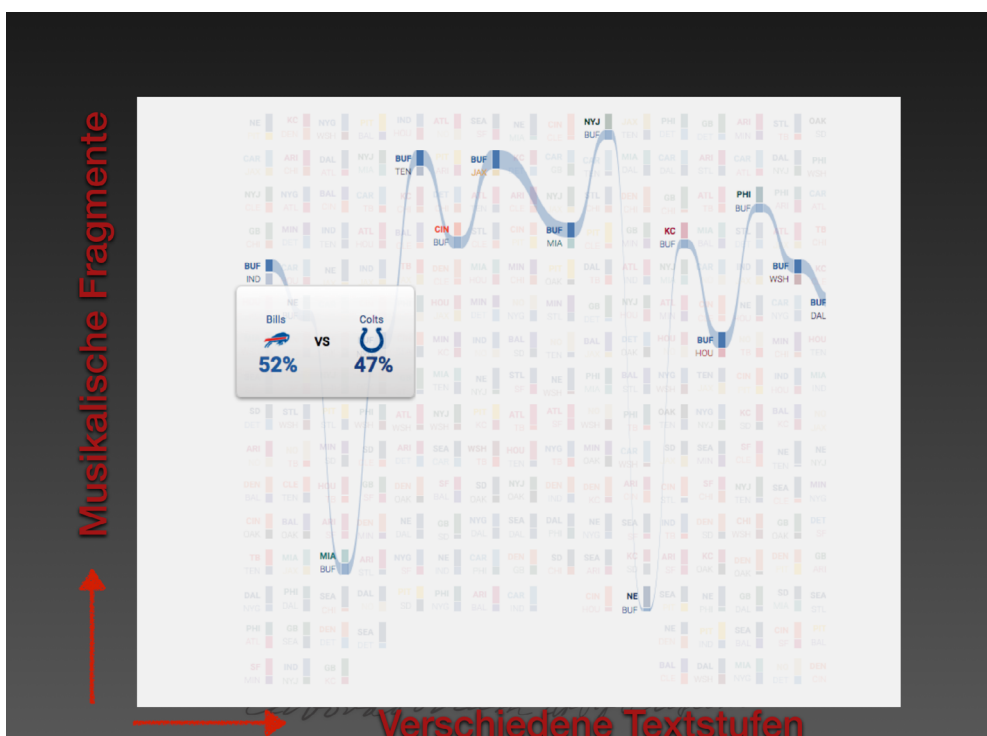


Abbildung 11b: Digitale Visualisierung durch „Alluvial Diagrams“

Eine solche digitale Darstellung würde die Untersuchung von Schumanns Arbeitsstrategien aus zwei Gründen weiterbringen: Auf die früheren Werke angewandt, würde man Schumanns typische Fragment-Recycling-Strategie der ersten Jahre sofort sichtbar machen; zweitens könnten die einzelnen Fragmente, wie man sie z. B. aus dem erwähnten „Katalog“ musikalischer Einfälle im Studienbuch II kennt, ihrem finalen zugehörigen Werk zugeordnet und damit verknüpft werden.

5. Schluss

Die dynamische Visualisierung kompositorischer Arbeitsstrategien stellt heute keine utopische Vorstellung mehr dar: Die rasche Entwicklung im Bereich der digitalen Editionen der letzten Jahre sowie die verschiedensten Projekte und Möglichkeiten, die eine Codierung mit MEI ermöglicht, zeigen, dass in Bezug auf digitale Realisierbarkeit kaum Wünsche offen bleiben.

Im Fall einer textgenetischen Untersuchung, die digital erfasst und gezeigt wird, sollten allerdings die grundlegenden philologischen Erkenntnisse klar vermittelt werden. Z. B. verraten uns im Fall der gezeigten Rekonstruktion von Schumanns Arbeitsmanuskript die internen Verweise bei jeder neuen Revision viel mehr über Schumanns Kompositionsstrategien, als die Festlegung des jeweiligen ursprünglichen Notentextes sichtbar machen würde:

1. Der deutenden Interpretation seiner „Textwegweiser“ kann man entnehmen, dass die Reihenfolge der Variationen nicht von Anfang an feststand: Sie wurde von Schumann immer wieder verändert. Es zeigt sich ein blockhaftes Schreiben und Umstellen, wie es bei Schumann bereits zu Beginn seiner kompositorischen Laufbahn zu beobachten ist.
2. Obwohl Schumann vermutlich Skizzen dazu geschrieben hat, hat er wahrscheinlich das Finale in der Partitur weiter komponiert, sodass er das Ausarbeiten ungefähr nach der Hälfte abgebrochen hat und neues Material „additiv“ hinzufügte. Er hatte vorher offenbar noch keine feste Struktur überlegt und am Klavier weitere Ideen festgehalten, die er danach in die Partitur übertrug. Das führte aber offensichtlich dazu, dass er die Übersicht über das Ganze verlor.

Der erste Punkt erinnert an die frühere Arbeitspraxis Schumanns, bei der der Komponist mit fertigen Fragmenten gearbeitet hat und die musikalischen Einfälle – ohne eine vorgeplante Struktur – improvisierend am Klavier gewann. Es stellt sich heraus, wie auch im Fall von Beethoven, dass ein Wechsel der Arbeitsstrategie auch gattungsbedingt erfolgen kann: Variationen, als ursprünglicher Plan für das Finale, haben mit der Zufälligkeit und Experimentierfreude einer Improvisation am Klavier viel gemeinsam. Bei Variationszyklen rückt Schumann wieder zu einer früheren Arbeitsstrategie zurück, denn dabei wird eine strukturelle Offenheit benötigt, die zur weiteren Improvisation einlädt.

Der zweite Punkt zeigt, dass Schumann mit der Taktzahlenliste, die er auf dem Zettel für den Kopisten notierte, versuchte eine Struktur zu erstellen, und zwar zu etwas, das von Anfang an nur aus für sich geschlossenen Teilen bestanden hat und wahrscheinlich planlos am Klavier weiterentwickelt worden ist.

Genetisch betrachtet zeigt sich, dass Schumann wieder zur Planungsphase zurückgehen musste: Normalerweise wird die Durchnummerierungsphase in der Skizze vor dem Ausarbeiten schon festgelegt. Die Kopistenabschrift übernimmt in diesem Fall die Funktion eines zweiten Arbeitsmanuskripts.

Letztlich zeigt sich deutlich, dass Schumann aus seiner kompositorischen Erfahrung immer weiter lernt: In seinen ersten Kompositionen „löthete ich Alles lothweise an einander“²⁰ – wie er selbst 1838 schreibt –, um sich mit der Zeit – und nachdem viele Projekte nicht vollendet werden konnten – anzugewöhnen, auf dem Papier zu „schreiben“ und die Projekte innerhalb einer bestimmten Struktur auszuarbeiten.

Als erfahrener Komponist schrieb Schumann in seinen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* (Regel 57): „Die Beherrschung der Form, die Kraft klarer Gestaltung gewinnst du nur durch das feste Zeichen der Schrift. Schreibe also mehr, als du phantasirst.“²¹

In diesem Sinne wäre es auch für die künftige musikphilologische Forschung wünschenswert, dass eine „Schumann-Werkstatt“ mehr als bloßes „Phantasieren“ werde: Das würde die Erforschung von Komponist*innen-Werkstätten weiter ergänzen und dadurch das Anstoßen einer neuen vergleichenden Skizzenforschung anregen.

Zitation: Elisa Novara, „Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt ‚Beethovens Werkstatt‘ auf andere Komponisten“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. 244–259, DOI: 10.25366/2020.66.

20 Brief an Clara Wieck vom 11. Februar 1838, *Braut- und Ehebriefwechsel Robert und Clara Schumann*, Bd. I: März 1831 bis September 1838, hrsg. von Anja Mühlenweg, Köln 2012, S. 100.

21 Robert Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*. Leipzig 1850. Digitale Volltext-Ausgabe bei Wikisource, <https://de.wikisource.org/w/index.php?title=Seite:Musikalische_Haus-_und_Lebensregeln.pdf/1&oldid=->>, Version vom 01.08.2018, (02.06.2020).

Abstract

The research project "Beethovens Werkstatt" is intended as a contribution to basic musicological research. Methods, concepts and digital components developed in this project using the example of Beethoven are meant to be transferable to other composers. In my paper, I choose Robert Schumann as an example to test this transferability.

Concepts that were developed in the course of the first module of "Beethovens Werkstatt" aim at the reconstruction and digital representation of genetic variants. They are based on research on the composer's work processes. Fundamental aspects of this research include, for example, the temporality of the writing process; the composer's self-critical dialogue with what he has already written; the work routines that may lie behind it (can certain compositional strategies be derived from them?).

These questions are not only specific to Beethoven. They can generally be asked in connection with other composers. However, a prerequisite for an insightful research is a good record of handwritten texts and manuscripts.

Due to the rich source material and Schumann's habit of documenting many details in his diaries and working manuscripts, a text-genetic and digital analysis of his working methods is particularly suitable.

Kurzvita

Elisa Novara studierte Musik-, Theater- und Literaturwissenschaften an der Universität „La Sapienza“ in Rom. Ihr Laurea-Studium im Fach Musikwissenschaft schloss sie 2010 mit einer Arbeit über den Entstehungsprozess von Robert Schumanns Op. 11 ab. 2014 erfolgte ihre Binationale Promotion (Rom und Leipzig) in Musikwissenschaft mit einer Dissertation über *Studien zur kritischen Edition Robert Schumanns Kammermusik*. Von 2012–2014 war sie als wissenschaftliche Assistentin an der Robert-Schumann-Forschungsstelle in Düsseldorf tätig. Aktuell ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Beethovens Werkstatt. Genetische Textkritik und Digitale Musikedition“ am Beethoven-Haus Bonn und dem Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn.

Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

**Musikwissenschaft:
Aktuelle Perspektiven 1**

musiconn
für vernetzte Musikwissenschaft

Freie Beiträge

Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven

Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold

Herausgegeben von Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Band 1

Freie Beiträge

zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019

Herausgegeben von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn

Detmold: Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für
Musik Detmold 2020

DOI: 10.25366/2020.42

Online-Version verfügbar unter der Lizenz: Urheberrecht 1.0,
<<https://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=de>>

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Impressum

Redaktion: Nina Jaeschke, Rebecca Grotjahn und Jonas Spieker

Satz: Nina Jaeschke

© Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold 2020

INHALT

Vorwort	IX
Komponieren für das Radio: Akteure, Diskurse, Praktiken	1
Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik: Ein Generationenaustausch	6
Stefan Alschner Der Wagner-Sänger Joseph Aloys Tichatschek – Vom Nachlass zum Netzwerk	14
Alenka Barber-Kersovan Songs for the Goddess. Das popmusikalische Neo-Matriarchat zwischen Ethno-Beat, erfundenen Traditionen und kommerzieller Vermarktung	23
Elias Berner, Julia Jaklin, Peter Provaznik, Matej Santi, Cornelia Szabó-Knotik Musikgeschichte anders erzählen? Das Beispiel der 1970er in Österreich. Musikhistoriographie in der Zeit der Digitalisierung	34
Mauro Fosco Bertola „Ein Laut so klagevoll“. <i>Lohengrin</i> zwischen Richard Wagner und Salvatore Sciarrino	45
Matthieu Cailliez Europäische Rezeption der Berliner Hofoper und Hofkapelle von 1842 bis 1849	55
Iacopo Cividini Zwischen klassischer Musikphilologie und angewandter Informatik: <i>Die Digitale Mozart-Edition (DME)</i> der Stiftung Mozarteum Salzburg	65
Marko Deisinger Fortschrittliche Technologie im Dienste eines Antimodernisten. Heinrich Schenker und der österreichische Rundfunk	84
Norbert Dubowy Vom Kritischen Bericht zur Kritischen Dokumentation am Beispiel der <i>Digital-interaktiven Mozart-Edition</i>	94
Markus Engelhardt Musik zwischen Nation Building und Internationalität. Italien um 1900	109
Maryam Haiawi Das Oratorium im Spannungsfeld der Konfessionen: Zum interkonfessionellen Austausch von Oratorien im 18. Jahrhundert	115

Judith I. Haug	
„Manch eine*r liegt, morgens noch trunken, im Rosengarten“ – Rekonstruktionen osmanischer Musikgeschichte in Gesangstextsammlungen	130
Renate Koch	
Marcel Prawy und das erste Broadway-Musical im Österreich der Nachkriegszeit	142
Susanne Kogler, Julia Mair, Juliane Oberegger, Johanna Trummer	
Erich Marckhl – Musikausbildung in der Steiermark nach 1945. Brüche und Kontinuitäten	150
Marie-Anne Kohl	
Die weinende Jury. „Geschlechtslose“ Tränen bei globalen Musik-Castingshows?	158
Fabian Kolb	
Tanztheater und filmische Ästhetik. Cineastische Einflüsse und Gestaltungsweisen in den Kompositionen für die Ballets Suédois 1920–1925	168
Christian Lehmann	
Tempobezeichnungen von Julius Stockhausen für <i>Die schöne Müllerin</i> : Ein Quellenfund	191
Martin Link	
<i>Signum et gens</i> – Zur Gendersemiotik in Clara und Robert Schumanns Liederzyklus <i>Liebesfrühling</i>	201
Livio Marcaletti	
„Strafspiel“ und satirische Stilmittel in musikdramatischen Gattungen des frühen 18. Jahrhunderts	211
Tobias Marx, Martin Lissner	
Thüringer Musikszene – Jugendmusikredaktionen als außerschulische musik- bezogene Bildungskontexte	224
Maho Naito	
Die Parallelität der Entstehungsprozesse der ersten beiden Symphonien Gustav Mahlers: Instrumentation, Revision und Dirigierpraxis	235
Elisa Novara	
Eine Schumann-Werkstatt? Zur Übertragbarkeit der Methoden vom Projekt „BeethovensWerkstatt“ auf andere Komponisten	244

Theodora Oancea, Joachim Pollmann, Jonas Spieker Kollaborateure – Involvierte – Profiteure. Erarbeitung eines Online-Lexikons zur Musik in der NS-Zeit	260
Kiron Patka „Ich wollte eigentlich Sängerin werden.“ Berufsselbstbilder von Tontechniker*innen im Radio	268
Siegwart Reichwald Die Leiden der jungen Clara: Das Klaviertrio Opus 17 als Ausdruck einer Neu-Romantikerin	277
Elisa Ringendahl Lied versus Oper – Pole musikalischer Gattungen bei Oscar Bie	292
Benedikt Schubert Struktur und Exegese. Über Eigentümlichkeiten in der Arie „Des Vaters Stimme ließ sich hören“ (BWV 7/4)	300
Uwe Seifert, Sebastian Klaßmann, Timo Varelmann, Nils Dahmen Computational Thinking in der Musikwissenschaft: Jupyter Notebook als Umgebung für Lehre und Forschung	309
Yusuke Takamatsu Synthese als Modus der Prozessualität bei Schubert: Sein spezifisches Wiederholungsprinzip im langsamen Satz	320
Daniel Tiemeyer Johann Nepomuk Hummels Sonate in fis-Moll Op. 81 – Studien zu Entstehungshintergrund, Rezeption und formaler Struktur	326
Andrea van der Smissen Musikalische Innovation im Umfeld der Moderne und historischen Avantgarde in Ungarn	335
Tim Ziemer, Holger Schultheis Psychoakustische Sonifikation zur Navigation in bildgeführter Chirurgie	347
Magdalena Zorn Musik mit dem Radio hören: Über den Begriff der musikalischen Aufführung	359

Gabriele Buschmeier in memoriam

Vorwort

Die vorliegenden Bände dokumentieren die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019. In den dreieinhalb Tagen vom 23. bis zum 26. September 2019 wurden in Paderborn und Detmold nicht weniger als 185 Beiträge präsentiert, verteilt auf diverse Symposien, Round tables, Freie Sektionen und Postersessions. Sie alle auf einen Nenner bringen zu wollen, ist ein Ding der Unmöglichkeit – und das ist gut so, ist es doch Ziel der Jahrestagungen, die große Vielfalt der Themen und Methoden des Faches Musikwissenschaft abzubilden. Um die thematische Vielfalt der freien Referate angemessen abbilden zu können und gleichzeitig den inhaltlichen Schwerpunkten der beiden hier publizierten Hauptsymposien ausreichend Raum bieten zu können, erscheinen diese in drei Bänden.

„Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven“: Der Titel der kleinen Reihe ist keine Verlegenheitslösung. Musikwissenschaft im Kontext der Digital Humanities; Musikwissenschaft und Feminismus; Musik und Medien; Musikalische Interpretation – schon die Felder, die von den vier Hauptsymposien bespielt wurden, wären noch vor wenigen Jahrzehnten allenfalls an der Peripherie des Faches zu finden gewesen. Sie entsprechen Arbeitsschwerpunkten der Lehrenden am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Paderborn und der Hochschule für Musik Detmold, das die Tagung ausrichtete. Zugleich nehmen sie Bezug auf aktuelle Ereignisse und Entwicklungen. So erwuchs das von Andreas Münzmay und Joachim Veit organisierte Symposium „Brückenschläge – Informatik und Musikwissenschaft im Dialog“ unmittelbar aus den Erfahrungen im Virtuellen Forschungsverbund Edirom (ViFE) und im fakultäten- und hochschulübergreifenden Zentrum Musik–Edition–Medien (ZenMEM). Der 200. Geburtstag von Clara Wieck/Schumann war der Anlass für das von Rebecca Grotjahn geleitete Symposium „Die Begleiterin – Clara Schumann, Lied und Liedinterpretation“, das in enger Kooperation mit der Hochschule für Musik Detmold durchgeführt wurde. Das Hauptsymposium „Brückenschläge“ wird in einem separaten Band publiziert (Bd. 3 der vorliegenden Reihe). Im Rahmen dieses Symposiums führte die von Stefanie Acquavella-Rauch geleitete Fachgruppe Digitale Musikwissenschaft eine Posterpräsentation durch, die von den Beiträger*innen erfreulicherweise zu kürzeren Texten umgearbeitet wurden, sodass sie hier ebenfalls, zusammen mit den Postern, publiziert werden können. Hinzu kommen einige Beiträge, die bereits bei der Jahrestagung 2018 in Osnabrück präsentiert wurden. Auch das Hauptsymposium „Die Begleiterin“ wird in einem eigenen Band (Bd. 2) publiziert. Die Beiträge zu den beiden anderen Hauptsymposien hingegen werden an anderen Orten veröffentlicht; in Band 1 („Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019“) der vorliegenden Publikation finden sich jedoch Einführungen und Abstracts. Das Symposium „Komponieren für das Radio“ unter Leitung von Antje Tumat und Camilla Bork (Katholieke Universiteit Leuven) behandelte Einflüsse des Mediums auf Kompositionsprozesse sowie durch radiophone Kompositionen bzw. radiophonen Klang ausgelöste Diskurse. Sarah Schauburger und Cornelia Bartsch (Universität Oldenburg) nahmen das 25-jährige Jubiläum der Fachgruppe Frauen- und Genderstudien zum Anlass für einen Generationenaustausch zum Thema „Musikwissenschaft – Feminismus – Kritik“: Was wa-

ren vor einem Vierteljahrhundert Inhalte und Aufgaben einer feministischen Musikwissenschaft und wie kann sich diese heute positionieren?

Bewusst haben wir im Tagungsbericht auf inhaltliche Eingriffe in die Beiträge verzichtet.¹ Das gilt besonders für die Freien Referate: Es galt, den Charakter der Jahrestagung als Forum für ‚freie‘, d. h. innovative und auch experimentelle Gedanken zu wahren. Einige Kolleg*innen, die die Tagung mit Vorträgen und Posterpräsentationen bereichert hatten, haben sich gegen eine Publikation im vorliegenden Band entschieden – sei es, weil sie eine Möglichkeit fanden, ihre Beiträge in einem inhaltlich passenderen Rahmen zu veröffentlichen, sei es, weil ihre Überlegungen in ihre entstehenden Qualifikationsschriften fließen sollen, oder sei es, weil sie von den Autor*innen in der vorgetragenen Form zunächst verworfen wurden. Auch damit erfüllt eine Freie-Referate-Sektion ihren Zweck: Die Diskussionen mit der versammelten Fach-Öffentlichkeit sollen dabei helfen, Gedanken weiterzuentwickeln und zu verändern. In diesem Sinne sei allen Beteiligten – den Autor*innen, den nichtpublizierenden Referent*innen und den Mit-Diskutant*innen – ganz herzlich gedankt für ihr Mitwirken bei der Tagung.

Unser herzlicher Dank gilt einer Reihe weiterer Personen, die zum Gelingen dieser drei Bände beigetragen haben. Hier ist besonders Jonas Spieker zu nennen, der uns tatkräftig bei der Redaktion geholfen hat. Andrea Hammes (SLUB Dresden) sei herzlich für die Aufnahme unseres Bandes auf *musiconn.publish* gedankt – wir freuen uns, damit unsererseits zur Etablierung dieser innovativen Publikationsplattform beizutragen.

Erneut möchten wir an dieser Stelle allen Menschen danken, die uns bei der Organisation, Ausrichtung und Finanzierung der Tagung selbst unterstützt haben: der Präsidentin der Universität Paderborn, Prof. Dr. Birgitt Riegraf, dem Rektor der Hochschule für Musik Detmold, Prof. Dr. Thomas Grosse, den Kolleginnen und Kollegen der beiden beteiligten Hochschulen, dem Vorstand der Gesellschaft für Musikforschung, der Universitätsgesellschaft Paderborn und allen Sponsoren. Besonders dankbar sind wir den Mitarbeiter*innen und den studentischen bzw. wissenschaftlichen Hilfskräften des Musikwissenschaftlichen Seminars, die bei der Vorbereitung und Ausrichtung der Tagung immensen Einsatz zeigten – stellvertretend sei an dieser Stelle Johanna Imm erwähnt, die zusammen mit Nina Jaeschke das Herz des Organisationsteams bildete.

Wir widmen diese Reihe Dr. Gabriele Buschmeier, dem langjährigen Vorstandsmitglied der Gesellschaft für Musikforschung, die kurz vor der Publikation dieses Bandes unerwartet verstarb.

Detmold, im September 2020

Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke

Zitation: Rebecca Grotjahn und Nina Jaeschke, „Vorwort“, in: *Freie Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019*, hrsg. von Nina Jaeschke und Rebecca Grotjahn (= Musikwissenschaft: Aktuelle Perspektiven. Bericht über die Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2019 in Paderborn und Detmold, Bd. 1), Detmold 2020, S. IX–X, DOI: 10.25366/2020.43.

1 Freigestellt war den Autor*innen auch, ob sie sich für eine gendersensible Sprache entscheiden bzw. welche Form des Genderns sie bevorzugen.